

Б. КЕЙН

САУНД-СТАДИЗ В ОБХОД АУДИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ:

КРИТИКА ОНТОЛОГИЧЕСКОГО ПОВОРОТА¹

Кейн Брайан, кандидат музыкальных наук Школы музыки Йельского университета, США; 469 College St, New Haven, CT 06511-6609, 203-432-6730.

E-mail: brian.kane@yale.edu

Термины «исследования звука» (sound studies) и «аудиальная культура» (auditory culture)² часто используются как синонимы, означающие широкое, гетерогенное, мультидисциплинарное исследовательское поле. Тем не менее между ними остается потенциальное расхождение. Некоторые представители саунд-стадиз, обращаясь к онтологии звука и материально-аффективным процессам, стоящим «за репрезентацией и сигнификацией», не признают исследования в области аудиальной культуры. В настоящей статье я рассмотрю «онтологический поворот» в саунд-стадиз на примере работ трех авторов (Стива Гудмана, Кристофа Кокса и Грега Хайнджа) и предложу несколько аргументов против него. Вначале я опишу концептуальную рамку делезианской метафизики, которую они разделяют. Далее я рассмотрю онтологию вибраций Гудмана. Гудман утверждает, что преодолел дуализм, а я доказываю, что его теория жестко дуалистична и менее убедительно объясняет соотношение осознания (cognition) и аффекта, чем критикуемые им подходы к объяснению познания через культуру и репрезентацию. Затем я рассмотрю эстетические теории Кокса и Хайнджа, сторонников онтоэстетики — теории о том, что произведения искусства способны раскрывать свою онтологию. Я полагаю, что онтоэстетика зиждется на категориальной ошибке, возникшей из-за путаницы между воплощением и экземплификацией. Вследствие этой путаницы Кокс и Хайндж незаметно встраивают в свой предположительно культурно независимый анализ произведений искусства аналогии, фундированные в культуре. В заключение я порассуждаю об аудиальной культуре и внесу предположение о том, что «онтологический поворот» в саунд-стадиз на самом деле является формой «онтографии» — описания онтологических допущений (commitments) и представлений (beliefs) конкретных субъектов или сообществ — которая на свой страх и риск пренебрегает конститутивной ролью аудиальной культуры.

Ключевые слова: саунд-стадиз; аудиальная культура; Стив Гудман; Кристоф Кокс; Грег Хайндж; онтология; эстетика; Делез; метафизика; виртуальное; онтография; воплощение; экземплификация; аффект

Прошло почти десять лет с тех пор как Мишель Хилмс опубликовала свою обзорную статью «Существует ли область под названием “исследования культуры звука”? И какое это имеет значение?» [Hilmes, 2005]. Спустя десять лет никто не станет отрицать, что звук пленит воображение представителей многих научных дисциплин. Наряду с многочисленными статьями и книгами о звуке и слушании непрерывным потоком публикуются антологии, такие как *Ридер по аудиальной культуре* Майкла Булла и Леса Бэка [Bull, Back, 2003], *Культуры слышания* Файта Эрлмана [Erlmann, 2004], *Ридер по саунд-стадиз* Джонатана Стерна [Sterne, 2012],

¹ Перевод выполнен М. Шкурко, В. Бродской по: Kane B. Sound Studies without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn // Sound Studies. 2015. Vol. 1. No. 1. P. 2–21.

² Далее в тексте название междисциплинарной области, посвященной исследованиям звука, будет приведено как «саунд-стадиз» (по аналогии с русскоязычными кальками «синема-стадиз», «гейм-стадиз» и др.). Для обозначения области исследований аудиальной культуры также будет использоваться калька с формулировки автора — «исследования аудиальной культуры» (Примеч. пер.).

Оксфордский хэндбук по саунд-стадиз Тревора Пинча и Карин Бейстервелд [*Pinch, Bijsterveld, 2012*], а также четырехтомник *Саунд-стадиз* издательского дома Routledge [*Bull, 2013*]. Эти работы, как и любые антологии, формируют канон текстов, структурируют тематики, определяют ключевые проблемы и формируют методологический аппарат — как минимум на собственном примере. То же самое можно сказать о создании флагманского журнала *Sound Studies*. Оглядываясь на заголовок статьи Хилмс, я не могу не отметить две интересные особенности. Во-первых, «существует ли» в названии статьи предполагает наличие некоторой неопределенности в отношении существования области «исследований культуры звука» вообще. Вопрос, которым она задается, разительно отличается от того, что обсуждается в настоящее время: «Чем являются саунд стадиз — исследовательским полем или научной дисциплиной?»³. В этом случае глагол «являются» выступает как связка, а не как квантор существования. Во-вторых, фразу «исследования культуры звука» не так удобно произносить. Термины, которыми мы пользуемся для обозначения дисциплины в настоящий момент, более изящны: «саунд-стадиз» и «аудиальная культура». Первый термин ближе к академическим дисциплинам вроде американистики или киноведения (синема-стадиз); последний скорее сродни визуальной культуре — полю, определяемому через его отличие от традиционных объектов и методов истории искусства и принадлежность к антропологии. Фраза «исследования культуры звука», вероятно, более подробно описывает то, что на самом деле происходит под знаменем «саунд-стадиз» и «аудиальной культуры», чем любой из этих терминов по отдельности. В учебных аудиториях [термины] «саунд-стадиз» и «аудиальная культура» часто используются как синонимы, чтобы обозначить одних и тех же авторов, одни и те же тексты и кейсы, один и тот же методологический аппарат. Возможно, было бы глупо слишком глубоко вникать в их различия как общих ярлыков. Как Фосфор и Эосфор, «аудиальная культура» и «саунд-стадиз» действительно могут относиться к одному и тому же, даже если их значения различаются.

Тем не менее мне бы хотелось исследовать возможное расхождение между двумя терминами. В настоящей статье я рассмотрю отрасль саунд-стадиз, которая отличает себя от исследований аудиальной культуры тем, что фокусируется на онтологии звука. Эта ниша, с опорой на работы Жилия Делеза, разрабатывает [подход] философского натурализма в отношении звука. Противопоставляя себя так называемому лингвистическому повороту в гуманитарных науках, онтологический поворот в саунд-стадиз прямо ставит под сомнение актуальность исследований аудиальной культуры, техник аудиального восприятия и технологического опосредования звука. Он отдает предпочтение универсальным понятиям, связанным с природой звука, телом и медиа. Чтобы более детально осветить этот вопрос, я сфокусируюсь на работах трех авторов: Стива Гудмана, Кристофа Кокса и Грега Хайнджа. Все трое разрабатывают свои теории звука как онтологии. Все трое находятся под явным влиянием Делеза или его учеников, в особенности Брайана Массуми. В книге “Noise Matters: Towards an Ontology of Noise” Хайндж развивает онтологическую теорию шума, применимую к медиа в целом; Гудман в книге “Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear” разрабатывает онтологию звуковой вибрации, фокусируясь на телесном и эмоциональном воздействии вибрации; в различных статьях и книгах философ и искусствовед Кокс разрабатывает материалистическую онтологию звука.

Моя цель — не поощрить использование ярлыков «саунд-стадиз» и «аудиальная культура» или противодействовать ему, но бросить вызов набору аргументов, который я нахожу ненадежными и неубедительными. После обращения к метафизическому аппарату, общему для Гудмана, Кокса и Хайнджа, я рассмотрю работу Гудмана о вибрации и уделю особое внимание взаимосвязи между аффектом и осознанием. Затем я рассмотрю Кокса и Хайнджа в паре, концентрируясь на отношениях, возникающих между онтологией звука и их теорией произведений искусства. Во всех случаях я буду особенно внимателен к тем местам, в которых онтологический поворот напрямую сталкивается с вопросами культуры и ценностей.

3 Как сообщалось в блоге “Sounding Out”, на встрече Европейской организации исследований звука (European Sound Studies Organization) в январе 2014 г. широко обсуждался вопрос противопоставления исследовательского поля и научной дисциплины. «Соорганизатор встречи Мара Миллс задала вопрос, означает ли публикация таких антологий, как *The Sound Studies Reader* в 2012 г. и *The Oxford Handbook of Sound Studies* в 2013 г., что саунд-стадиз можно считать полноценной дисциплиной. Она спрашивала, можно ли констатировать уход от статуса междисциплинарного поля, состоящего из периферийных ученых, которые раньше всерьез не занимались исследованием из оптики традиционных дисциплин» [*Kromhout, 2014*].

Виртуальное и актуальное

Гудман, Кокс и Хайндж по-разному выстраивают онтологию звука, разделяя при этом единую метафизическую систему, основанную на делезианской дихотомии «виртуального» и «актуального». Согласно Коксу, термины «актуальное» и «виртуальное» обозначают «в потоке изменчивой природы разницу между эмпирическими индивидами и силами, энергиями, различиями и интенсивностями, которые их порождают» [Cox, 2011, p. 152]. Силы природы, интенсивные и неравномерные, отличаются от объектов, возникающих на основе подобных сил. Природа как сила всегда изменчива, в то время как объекты, порождаемые природными силами, прочны и постоянны, что характерно для *вещи протяженной* в философской традиции Нового времени. «Актуальное» — это имя внешне постоянных, эмпирических вещей. «Виртуальное» — имя хаоса вечно изменяющихся сил, взывающего «актуальное» к жизни. Если «актуальное» обозначает область реализованных возможностей, то «виртуальное» — это царство чистой возможности или чистой потенции. В работе «Различие и повторение» Делез описывает эту дихотомию в терминах «различия» и «разное», утверждая:

Различие не есть разное. Разное дано. Но различие — это то, посредством чего дается данное. Это то, посредством чего данное дается как разное. Различие — не феномен, но самый близкий к феномену ноумен. <...> Любой феномен отсылает к обуславливающему его неравенству [Делез, 1998, с. 271]⁴.

Разное вещей (актуальное) опирается на различие (виртуальное), лежащее в самом основании природы. Делез часто характеризует дихотомию актуального и виртуального в терминах, имеющих сходство с кантианскими. Однако, замечает Кокс, не следует путать «виртуальное» с условием возможности по Канту, так как делезовские «условия возможности не являются концептуальными или когнитивными, как для Канта; они вполне материальны, имманентны по самой своей природе» [Cox, 2011, p. 152].

Метафизика актуального и виртуального влечет за собой определенный взгляд на культуру и природу. Внешние формы, или «разное» эмпирических вещей, «суть продукт или проявление материальных интенсивных “различий”, которые управляют микроуровнем физической, химической и биологической материи, но остаются виртуальными, невидимыми на уровне актуальных, протяженных вещей». Если мы согласимся с этим допущением, то из него следует, что «[эти] различия не являются лингвистическими, концептуальными или культурными по происхождению. Действуя ниже уровня репрезентации и сигнификации, эти различия сохраняются в природе как таковой» [Там же]. Кокс, утверждая, что виртуальное не «берет свое начало в культуре», быстро переходит к утверждению, что оно действует «ниже уровня репрезентации и сигнификации». В этом рассуждении понятия «репрезентация» и «сигнификация», идущие рука об руку с «актуальным», не просто обозначают репрезентацию в кантианском смысле или лингвистическую сигнификацию. Скорее, они замещают множество герменевтических и интерпретативных допущений, к примеру, в культурологии, феноменологии, историзме, деконструкции и т.д. Говоря упрощенно, «репрезентация» обозначает все разновидности антропоцентричных мировоззренческих оптик: от априори Канта до исторического познания в неокантианстве, от *epoché* феноменологии Гуссерля до *différance*, обитающего в самих пределах репрезентации у Деррида. Подобным образом и «сигнификация» обозначает не только лингвистически ориентированную традицию аналитической философии, но и структуризм и семиотику. В силу своей приверженности метафизике актуального и виртуального Кокс, Хайндж и Гудман оказываются втянуты в общую критику «репрезентации и сигнификации». Их переход к онтологии, несмотря на различия между их онтологическими проектами, представляет собой попытку перехитрить так называемый *лингвистический поворот* или избежать надления познания, сознания, антропоцентризма, феноменологии или культуры привилегированным положением⁵.

4 Идея, согласно которой феномен может отсылать к ноумену, будет рассмотрена в разделе «Онтоэстетика».

5 Гудман, концентрируясь на аффекте, приходит к выводам, которые согласуются с выводами Кокса. «Аффект не является ни дополнением, ни замещением предмета культурологических теорий репрезентации, но скорее подходом, онтологически предшествующим другим подходам...» [Goodman, 2009, p. 10]. Связываясь с «теориями аффекта и неосозаемого», проект Гудмана «отходит в сторону от музыковедческого критиче-

Звук и онтология вибрации

Согласно Гудману, аффекты возникают, когда одно тело воздействует на другое⁶. Аффекты не следует путать с эмоциями и другими состояниями субъекта — сознанием и осознанием. Скорее, их следует понимать как силы, предшествующие репрезентации и сигнификации. Аффекты неуловимо передаются при воздействии одного тела на другое. По мнению Гудмана, передача происходит посредством вибрации. Звук как вибрация впервые обнаруживается в ритмическом воздействии вибрации на тело слушателя. Темпорально предшествуя восприятию, аффективное воздействие одного тела на другое *предваряет и, таким образом, обуславливает* сознательную реакцию субъекта. До активации «осознанного слушания, звук (the sonic) — это феномен соприкосновения, который через цепочку автономных реакций демонстрирует целый спектр аффективных сил» [Goodman, 2009, p. 11]. Подход Гудмана сфокусирован на моменте воздействия вибрации, до того, как это воздействие осмысливается. Стоит лишь допустить эту позицию, как любая попытка описать слушание на языке феноменологии будет обречена на провал, так как описываемые данные будут всегда поступать слишком поздно, чтобы быть релевантными. Как сила вибрации звук первоначально воздействует на тело интермодально, или «синестетически», прежде чем будет разделен на дискретные модусы восприятия, такие как слух, зрение и осязание⁷. Вибрационное воздействие, будучи до- и все-модальным по своей природе, «онтологически предшествует распределению чувственного опыта по специализированным экстероцептивным каналам чувственного восприятия (пять чувств)» [Ibid., p. 47]. Для обоснования своих утверждений Гудман обращается к работе психолога Сильвана Томкинса и понятию «уровень априорного чувственного опыта», который предшествует его децентрализации и захвату чувственными модальностями [Ibid., p. 28]⁸. Принимая во внимание запаздывание чувственных модусов, Гудман, вместо рассмотрения звука в терминах осознанного слышания и слушания, предлагает говорить о нем с точки зрения материального воздействия, бессознательного, аффективного, интенсивного.

Во всяком звуковом опыте физическое соприкосновение происходит в первую очередь за счет вибрации (микроритмов)... Когда интуитивное (visceral) восприятие иницируется звуком, и в доли секунды тело приводится в действие звуковым триггером, инстинктивная реакция опережает сознание [Ibid., p. 48]. Интероцепция всегда предшествует экстероцепции, даже если речь идет о «доле секунды».

Из «доли секунды» исходит важное следствие теории Гудмана. В этом крошечном интервале автономия аффективной системы показана в полной мере отделенной от и абсолютно первичной по отношению к осознанной реакции субъекта. Гудман обращается к результатам экспериментальных исследований Джозефа Леду, теоретика «базовых эмоций», ссылаясь на его открытие о том, что «высшие познавательные способности слуховой коры мозга не задействуются вследствие вовлечения реакции страха». При выработке реакции страха «познавательные способности короткозамкнуты» и «сознательная эмоция необязательна» [Ibid., p. 70]. Получается, что «высшие познавательные способности коры головного мозга всего лишь играют роль фильтров для уже принятых решений, отменяя одни и удовлетворяя запросы других» [Ibid., p. 71]. Возникает разрыв между сенсориумом, как обычно называют пять чувств и отношения между ними, и «аффективным сенсориумом», который регистрирует неосознаваемые воздействия одного тела на другое⁹. Когда аффект на доли секунды опережает восприятие, по-

ского подхода культурологии, который стремится ограничить дискуссию вокруг вопросов сигнификации, идентичности и культурного значения» [Goodman, p. 9–10].

6 Принимая это определение аффекта, Гудман следует за Массуми, который сам следует за делезовскими интерпретациями Спинозы. См.: [Massumi, 2002; Deleuze, 1988; Делез, 2014].

7 «Феноменологический фокус некоторых попыток был направлен на понятие слушания. Тем не менее, погружаясь глубже просто слуха, вибрационный материализм сосредоточился на примате синестетического перед человеческим слухом» [Goodman, 2009, p. 9].

8 Гудман снова следует за Массуми, а именно его противоречивой интерпретацией исследования Томкинса, изложенной в работе Parables for the Virtual.

9 Прежде чем звук будет услышан, звуковое запускает «первичную спонтанную реакцию» в «аффективный сенсориум» [Goodman, 2009, 47ff]. Аналогично сознательной обработке восприятия предшествует «висцеральное» восприятие тела. Такие термины, как «аффективный сенсориум» и «висцеральное восприятие», удваивают процессы получения чувственного опыта и восприятия, разделяя их на сознательную и аффективную половины. Я исследую проблему такого разделения ниже.

следнее неэффективно, поскольку оказывается ненужным. Цитируя Массуми, Гудман пишет: «Оперативность интуитивного восприятия настолько очевидна, что можно [sic] без преувеличения сказать, что оно *предшествует* экстероцептивному чувственному восприятию. Оно *предвосхищает* трансляцию зрительного, слухового или тактильного восприятия...» [Goodman, 2009, p. 70]¹⁰.

Как только утверждается, что осознание (или чувственное восприятие, или экстероцепция, или, говоря шире, сознание) предшествует аффекции (или интуитивному восприятию, или интероцепции, или, в широком смысле, телу), быстро совершается финальный ход. Гудман утверждает, что современные формы власти используют способы эмоционального воздействия для контроля над населением, внушая страх и ужас, не соотносящиеся с какой бы то ни было реальной угрозой. Власть управляет за счет экологии страха, действуя на уровне интуитивного восприятия и распространяя «плохие волны» [Ibid., xvi, 73, 76]. Поскольку работа аффекта неосознаема, единственный способ его обнажить состоит в анализе, «происходящем на доиндивидуальном уровне аффекта, в беспокойной плоскости между субъективным опытом и миром, где виртуальные угрозы производят реальный эффект. Такие режимы управления действуют безлично» [Ibid., p. 71]. Возможности того, кто хочет сопротивляться этим силам, ограничены. Поскольку эти режимы управления функционируют глубже уровня верований, идеологий, феноменов или культур, неаффективный анализ не может оказать сопротивления. Придерживаться старых технических приемов (критики идеологии, роста самосознания, институционально одобренных форм политического инакомыслия и т.д.) становится ретроградно и опасно, сродни тайному сговору с аффективными властными структурами. «В таком случае внешняя видимость сознательной обработки и феноменологического субъективного действия только скрывает те болевые точки, на которые действительно воздействует власть» [Ibid., p. 71]. Осознание, всегда следующее за аффектом, является марионеткой аффекта; можно сказать, что его рациональность может быть только рационализацией перед лицом аффекта, который предваряет все, что делает мыслящий и чувствующий субъект. Таким образом, Гудман повторяет суждение Массуми о том, что «курс функции управления смещается от посредничества в передаче [идеи] верности и веры в сторону непосредственной стимуляции», поскольку власть «обращается к телам с диспозиции эмоциональности, вместо того чтобы обратиться к субъектам с позиции их способности формировать идеи» (цит. по [Massumi, 2002, p. 34]). Если этот анализ власти корректен, бороться с ней можно только на уровне самого аффекта. Гудмановская политика вибрации стремится к «преобразованию плохих волн в нечто более конструктивное» [Goodman, 2009, p. 73]. Это то, что Гудман подразумевает под «политикой частоты колебаний» [Ibid., xx]. Значительная часть *Sonic warfare* приходится на описание этого обращения плохих волн в хорошие через «экспериментальные практики», которые, как утверждает Гудман, подобно афрофутуризму или электронной танцевальной музыке, «усиливают вибрацию... разворачивая тело в вибрационный дисконтинуум, который выборочно пересекает аудиовизуальную среду земли, окружающей застройки, аналоговых и цифровых звуковых ландшафтов, промышленных осцилляторов и человеческого тела» [Ibid., p. 79].

Возражения

Я хотел бы возразить теории Гудмана. Чтобы сделать это возражение более понятным, мне необходимо заимствовать пример из области художественной прозы. В незаконченном рассказе Франца Кафки «Нора» описывается замысловатая подземная нора, вырытая кротом или барсуком, сделанная таким образом, чтобы обеспечить находящемуся в норе полную безопасность [Kafka, 1971]¹¹. Посредине рассказа находящийся в норе начинает слышать в ней звук, свист [Pfeifen] или шипение [Zischen], но не может определить его источник, причину или местонахождение. Звук в норе непрерывен и «звучит всегда на одной и той же ноте», и всегда на одной и той же громкости, вне зависимости от того, какую часть норы исследует герой [Ibid., p. 344]. Через весь рассказ проходит чувство сильной тревоги. Герой Кафки мечется от одной ненадежной гипотезы к другой, вечно неуверенный, вечно испуганный, но никогда не находящий источник звука. Поскольку рассказ не завершен, читатель никогда не узнает об источнике звука, который так беспокоит находящегося в норе. Во многих отношениях сюжет «Норы»

¹⁰ Цит. по [Massumi, 2002, p. 60–61] (курсив мой. — Б. К.).

¹¹ Для более подробного анализа этой истории см.: [Kane, 2014].

кажется той самой ситуацией, которую описывает Гудман. Звук, вибрация воздействуют на находящегося в норе, вызывая незамедлительные и автономные реакции страха и ужаса. Тем не менее аффект кажется полностью отделенным от какого-либо конкретного объекта, так же, как и аффект ужаса, широко распространенный в современной атмосфере страха, отделен от какой-либо конкретной опасности. Сознательные функции находящегося в норе зациклены на ужасе, и он не может поделать ничего, кроме как следовать аффекту.

Теперь представьте себе ситуацию, в которой Кафка закончил рассказ (возможно, совершенно в некафкианской манере), и находящийся в норе обнаруживает источник звука и убеждается, что тот не представляет вреда. Страх и тревога, вызванные звуком, мгновенно рассеиваются. Ужас трансформируется в облегчение. Спустя какое-то время находящийся в норе может найти в непрерывном звуке источник комфорта, звучание своего подземного компаньона. Несмотря на то что звук остается неизменным, с фиксированной громкостью на одной ноте, аффект находящегося в норе изменится радикальным образом. И при этом кажется, что простого способа объяснить это изменение в рамках гудмановской «онтологии вибрации» не существует. Поскольку онтологическая ситуация не изменилась, единственный способ учесть это изменение аффекта — обратиться не к онтологии, а к изменению знания находящегося в норе о ситуации или к изменению статуса сигнификации звука. Все же, если аффект онтологичен и действует на недоступном для восприятия уровне репрезентации субъекта, то как изменение знания может повлиять на изменение аффекта?

Для начала Гудман мог бы ответить, что когда находящийся в норе обнаруживает источник звука, в действительности происходит изменение в вибрации, которое запускает изменение аффекта. Этот аргумент подвергает сомнению приведенную мной выше характеристику онтологической ситуации, заявляя, что ситуации до и после обнаружения источника звука не являются онтологически идентичными, а принципиально различаются. Однако тогда на Гудмана ложится бремя ответственности объяснить, как осведомленность об источнике звука может производить изменения в его материальной и вибрационной структуре. Это выглядит неправдоподобно. Во-вторых, Гудман может ответить, что когда источник звука обнаружен, никакого реального изменения аффекта находящегося в норе на самом деле не происходит, происходит только кажущееся изменение. Страх, вызванный вибрацией звука, будет по-прежнему присутствовать, но будет завуалирован (или закамуфлирован) «сознательной обработкой и феноменологическим субъективным действием» [Goodman, 2009, p. 71]. В действительности, кажущееся изменение будет эмоциональным и сознательным, но не аффективным. Это согласуется с мнением Гудмана о том, что аффект невосприимчив к сознательному статусу субъекта. Вне зависимости от того, как осознание, чувственный опыт или эмоции могут относиться к аффектам — рационализируют их, трансформируют их в эмоции, смешивают их с собственными интенциями субъекта и т.д., аффект всегда первичен.

Если бы Гудман предпочел второй ответ, то обнажил бы проблемную точку своей теории, а именно, что отделение аффекта от осознания образует жесткую и необидительную дихотомию. Эта дихотомия основывается на темпоральном приоритете аффектов перед осознанием. В теории Гудмана темпоральный приоритет высоко ценится, поскольку делает нерелевантным все, что предшествует во времени. Тем не менее нет оснований полагать, что темпоральный приоритет события в причинно-следственной цепочке делает его более актуальным, чем предшествующее событие. Гудман не может объяснить те случаи, в которых конечный результат процесса гораздо важнее, чем его исходные условия. Он также не объясняет и достаточно распространенные примеры ответных реакций, когда выходные данные процесса возвращаются обратно к исходным. Возможность того, что аффекты и познавательные способности могут быть связаны таким образом, никогда не рассматривалась. Это вдвойне проблематично. Большая часть научных обоснований, которые Гудман приводит из работ таких психологов и теоретиков, как Леду и Томкинс, основаны на интерпретациях, впервые приведенных в работах Массуми, интерпретациях, которые подвергаются сомнениям. В своей недавней статье *The Turnto Affect* Рут Лейс предлагает критику интерпретации экспериментальных результатов Леду и Томкинса, предложенной Массуми. Именно эти данные были использованы для того, чтобы утверждать, что аффект и осознание совершенно отличны друг от друга, а предшествование во времени было отдано аффекту. Во многих случаях Лейс заново пересматривает эксперименты, на которые ссылается Массуми, те, которые подтверждают строгое разделение осознания и аффекта, и оспаривает обоснованность его интерпретаций и, соответственно, состав его утверждений. Как замечает Лейс, «проблема заключается не в том, что многие телесные

(и ментальные) процессы происходят подсознательно, ниже порога осознания». Скорее, как она полагает, Массуми имеет ошибочное представление об отношении разума к телу. Его ошибка в том, что он идеализирует разум, определяя его как чистое бестелесное сознание, и тогда, когда неестественные требования экспериментальной модели со всей очевидностью свидетельствуют о запоздалом для учета изучаемых движений появлении желания или намерения в причинно-следственной цепочке для того, чтобы заключить дуалистически, что интенциональность не имеет места в инициации подобных движений, появляется мозг, который выполняет за нас процессы обдумывания, чувствования и движения [Leys, 2011, p. 456–457].

Тот же дуализм пронизывает работу Гудмана, несмотря на его утверждение, что онтология вибрации бросает вызов картезианскому дуализму¹². Гудман видит свою теорию тесно связанной с монизмом Спинозы — источником теории аффекта Делеза и Массуми. Гудман часто говорит о преодолении аффектом дуализма разума/тела — что «волнение чувства не воспринимается субъектом, но скорее образует действительное событие, из которого возникает различие между субъектом и объектом» [Goodman, 2009, p. 97], или что вибрация просто «проходит сквозь разум и тело, субъект и объект, живое и неживое» [Ibid., p. xx], но это обнаруживается жестким временным и теоретическим отделением аффекта от сферы осознанного. Избавиться от разума во имя тела значит не преодолеть дуализм, но углубить его¹³.

Гудмановское обличение дуализма разума/тела в материальную форму менее гибкое, чем в теории аудиальной культуры, которую он критикует. Возьмем, к примеру, понятие техник аудиального восприятия, предложенное Джонатаном Штерном в работе *The Audible Past*. Понятие Штерна основывается на «техниках тела» Марселя Мосса, которые представляют собой различные способы, посредством которых «первоочередной и наиболее естественный для человека технический объект» обучается и совершенствуется в ходе выполнения действий [Sterne, 2003, p. 91]. Эти действия становятся инструментом исследования, познания окружающего мира и взаимодействия с ним. Они «собираются для индивида не только им самим, но и полученным им образованием, обществом, к которому он принадлежит, и местом, где он обитает» [Ibid.]. Штерн распространяет эти техники тела на чувственные активности, такие как слушание, смотрение, ощущение на вкус и т.д. Когда Штерн рассматривает историю таких практик, как выслушивание стетоскопом, он не говорит, что эти действия только сознательные или мысленные. Скорее, новые техники слухового восприятия включают телесные тренировки, которые, в свою очередь, придают форму техникам слухового восприятия. Штерн тонко чувствует согласованное усилие, участвующее в обучении техникам слухового восприятия. Он предлагает рассмотреть культурные и институциональные программы, направленные на производство и поддержание модусов слушания. Сосредотачиваясь на выслушивании стетоскопом, обучении операторов телеграфов и распознавании тембра, Штерн демонстрирует, что отношения между телесными тренировками и чувственным восприятием никогда не являются односторонними¹⁴.

Исследования в области аудиальной культуры — это не просто исследования «репрезентации» или «сигнификации» без рассмотрения тела. Скорее, исследователи аудиальной культуры

12 По определению Гудмана, «когнитивистская философия остается в ловушке картезианского наследия западной философской мысли, которая не оставляет места телу». Достоинство онтологии вибрации Гудмана заключается в том, что, как и монизм Спинозы, она «отказывается от таких ограниченных когнитивистских подходов к пониманию культуры в пользу аффективной цепной реакции» [Goodman, 2009, p. 37]. Таким образом, «онтология вибрации» давит на «слабые места в истории западной философии, заделывает щели в доспехах, в которые ранит дуализм» [Ibid., p. 81].

13 Лейс приводит этот аргумент в отношении Массуми. «Массуми и многие другие теоретики культуры позиционируют себя как спинозисты, выступающие против дуализма во всех его обличьях. Однако достаточно немного взглянуть, чтобы увидеть, что фактически классический дуализм разума и тела пронизывает разделяемую Массуми и Либетом интерпретацию результатов экспериментов, проведенных последним. Так, только путем принятия сильно идеализированных или метафизических представлений о сознании как полностью отделенном от тела и мозга, к которым он свободно направляет свои намерения и решения, они могут прийти к тем скептическим выводам, которые делают» [Leys, 2011, p. 455].

14 Штерн не одинок в этом плане. Здесь я бы мог сослаться на многих теоретиков аудиальной культуры. Вместо того чтобы приводить длинный список, я просто упомяну, что предлагаю описание истории акустического слушания как культурной практики в своей работе [Kane, 2014]. Акустическое слушание, метод, который выносит за скобки источник звука, было создано с использованием различных телесных техник и технологий. Среди них есть все — начиная с архитектурных экранов и ширм и заканчивая созданием новых концертных залов и распространения «слушания с закрытыми глазами» в качестве этического и эстетического идеала.

стремятся продемонстрировать переходы и переключения между осознанием и аффектом или, в широком смысле, между сознанием и телом. Поскольку слушатели приобретают новые навыки, большая часть усилий по осознанию, связанных с начальной стадией обучения, перекладывается на тело. В то же время телесные возможности формируют почву как для происходящего в данный момент обучения, так и потенциального совершенствования в будущем. В теории Гудмана отсутствует ключевая диалектическая деталь. *Телесные способности культивируются одновременно с воплощением культуры.* Фокусируясь на тренировке и приобретении навыков, когда тела вынуждены действовать, чтобы производить и поддерживать способы слушания, исследования в области аудиальной культуры более тонко формулируют взаимодействие разума и тела, нежели резкая дихотомия, предложенная Гудманом.

Онтология звука в произведениях искусства

В отличие от Гудмана, Кокс и Хайндж не обращаются к проблеме аффекта напрямую. Их внимание сосредоточено на описании онтологий (звука и шума), релевантных для современных произведений искусства. Прежде чем обратиться к фундаментальной проблеме эстетики, сосредоточенной на онтологии, я должен вкратце описать соответствующие проекты Кокса и Хайнджа.

Кристоф Кокс и онтология звука (саунд-арта)

Кокс занимает позицию философского натурализма. Он защищает материалистическую онтологию звука как «непрерывного и насыщенного» потока материи, «способного вступать в различные отношения» [Cox, 2009, p. 22]. Этот звуковой поток «предшествует слушающим индивидам и... композиторам» [Cox, 2011, p. 155] и «превосходит их, актуализируясь в речи, музыке и значимых звуках разного рода, но не исчерпываясь ими» [Cox, 2009, p. 22]. Проект Кокса фокусируется на различии между саунд-артом и музыкой. В противоположность автономии и формализму абсолютной музыки саунд-арт раскрывает саму природу звука: колебания или поток материи, место беспрестанного различения, серию градиентов и возможностей в их постоянном изменении. Вместо того чтобы ограничивать звук тем, что доступно слуховому восприятию, или нормальными показателями [диапазона] человеческого восприятия, Кокс настаивает на том, что звук сам по себе бесконечно порождающий и саморазличающий. Музыкальные формы актуализируют звук, но сам звук всегда относится к виртуальному.

Учитывая его сопротивление «репрезентации» и «сигнификации», удивительно, что Кокс артикулирует различие между музыкой и саунд-артом в первую очередь в исторических терминах. Однако это история особого типа. Это не история возникновения или преемственности звуковых техник, но последовательное развитие философских концептов, аудио-технологий и принципов композиции, постепенно раскрывающих природу звука как виртуального. Рассмотрение виртуальности звука впервые происходит в философии музыки Шопенгауэра и Ницше. Оба критиковали идею о музыке как о форме репрезентации, считая ее манифестацией бесконечного устремления воли или дионисийской силы природы [Cox, 2011, p. 149]. Следующим значимым шагом к раскрытию виртуальности звука было изобретение звукозаписывающих технологий. Кокс часто цитирует высказывание Фридриха Киттлера о том, что «фонограф не слышит так, как слышат уши, натренированные для того, чтобы мгновенно отфильтровывать голоса, слова и звуки из потока шума; он регистрирует звуковые события как таковые» ([Kittler, 1999, p. 23]; цит. по [Cox, 2011, p. 154; 2012, p. 179]). Обнаружение акустических событий как таковых вскрывает присутствующую повсеместно концептуальную антропоцентричную матрицу, которую человек накладывает на воспринимаемый звук, тем самым высвобождая доступ к тому, что Киттлер называет «реальным». Кокс эксплицитно определяет киттлеровское реальное через делезовское виртуальное, описывая их в одних и тех же терминах: «полнота материи, которая упорно сопротивляется символическому и воображаемому порядкам» [Cox, 2011, p. 154]¹⁵. Музыка, вовлеченная в символический и воображаемый порядок, является ассамбляжем, который захватывает звук и переводит его в некоторую форму. Посредством композиции

¹⁵ Истолковывая акцент Киттлера на нововведениях Вагнера, Кокс пишет: «Освоение аудиального в области реального и виртуального, дионисийское звучание ознаменовало историю звуковых искусств, начавшуюся с тех пор» [Cox, 2011, p. 154].

музыка перенаправляет внимание от звука как такового к формальным особенностям его организации. Тем не менее, когда речь идет о натуралистической философии, записанном звуке и формах авангардных экспериментов (Руссоло, Варезе, Кейдж и т.д.), музыка становится не столько демонстрацией формальных отношений между звуками, сколько исследованием звука как такового. Исследуя онтологию звука, деятели искусства развивают саунд-арт как особое предметное поле. Согласно Коксу,

Наиболее значительная работа в саунд-арте за последние полвека... исследовала материальность звука: его текстуру и течение во времени, осязаемый эффект и воздействие материалов, через которые и в сопротивлении которым распространяется звук. *На мой взгляд, эти исследования обнаруживают, что произведения звукового искусства не более абстрактны, нежели изобразительного*, — даже, скорее, *более конкретны*, — а также то, что они предполагают не столько формалистский анализ, сколько материалистический [Cox, 2011, p. 148–149].

Музыка по своей структуре связана с формой и тем самым с разнообразием форм, характерных для актуального; саунд-арт как материальное исследование разнообразных и имманентно порождающих аспектов звука направляет слушателя к потенциалу виртуального. «[Саунд-арт] целиком обращается к виртуальному измерению звука и делает его предметом своего рассмотрения. Как таковой он выходит за пределы слышимого и раскрывает истинную метафизику звука» [Cox, 2009, p. 25]. Хотя и музыка, и саунд-арт — онтологически — сделаны из звука, только саунд-арт направлен на раскрытие его онтологических условий.

Грег Хайндж и онтология шума

В работе Хайнджа «Шум имеет значение» представлена онтология шума, применимая к разным медиа. Как и большинство теоретиков шума, Хайндж начинает с того, что категория шума имеет слишком много определений, всегда функционируя, по всей видимости, в качестве противопоставления какому-либо другому термину: например, шум vs сигнал, шум vs тишина, шум vs музыка и т.д. Хайндж пытается систематизировать множество определений этой категории, выстраивая теорию шума в терминах делезовской теории выражения. Для Делеза экспрессия не должна пониматься как выразительные акты создателя, придающего форму материалу или структурирующего его. Скорее, материя сама по себе обладает бесконечными порождающими способностями. Материя генерирует собственные формы, причем каждая форма в своем промежуточном состоянии является актуализацией виртуального. Выражение попросту является тем, что происходит, когда виртуальное «конденсируется» в актуальное. Чтобы прояснить такое метафизическое видение, Хайндж проводит аналогию понятия виртуального у Делеза и белого шума. Белый шум представляет собой хаотичное поле энергии вдоль звукового спектра. Различные звуковые формы актуализируются в ходе процессов фильтрации или вычитания. Аналогичным образом бесконечная хаотичная продуктивность виртуального актуализируется через процесс сокращения или «выражения». На протяжении текста Хайнджа белый шум выступает в качестве модели экспрессивных отношений виртуального и актуального. Все, что существует (все «разнообразие» мира), является выражением виртуального и его конденсацией в актуальном.

Важно иметь в виду, что для Хайнджа было бы неправильно путать шум с повседневными шумами или вещами, производящими шум или кажущимися шумными, как, например, помехи, пятна или искаженные сигналы. Шум, «звук виртуального», смещается вверх, из онтического регистра в онтологический [Hainge, 2013, p. 22]. Онтологический шум является повсеместным, поскольку все, что существует, есть актуализация виртуального. И поскольку все в мире является актуализацией виртуального, все выразительно. «Шум населяет все, поскольку все в своей актуальности сформировано из шума» [Ibid., p. 14]. Уникально в проекте Хайнджа то, что он рассматривает процесс выражения в терминах множественных медиа. Он утверждает, что каждый медиум одновременно раскрывает свое содержание и сопротивляется ему. Тот же принцип применим к отношениям виртуального и актуального. В процессе актуализации виртуальное одновременно дает возможность для порождения актуального и сопротивляется этому. В момент возникновения феномена, когда виртуальное актуализируется в некоторой форме, она скрывает от шума место своего происхождения. Этот экспрессивный переход

от виртуального к актуальному никогда не проходит гладко: онтологический шум указывает на сопротивление, сопровождающее любой акт выражения¹⁶. Услышать онтологический шум означает обратить внимание на шероховатости экспрессивного перехода, расслышать шум канала, который в первую очередь делает возможным этот экспрессивный переход. Это непростое задание, поскольку, согласно Хайнджу, легко спутать повседневный шум с онтологическим. Тем не менее произведения искусства создают специальное пространство, в котором являет себя онтологический шум¹⁷.

Онтоэстетика

Ранее я упомянул о том, что эстетические теории Кокса и Хайнджа проблематичны. Оба выстраивают свои эстетические теории вокруг произведений искусства, которые раскрывают свои онтологические свойства. Эта идея не нова: например, Клемент Гринберг, выдающийся арт-критик и поборник абстрактного экспрессионизма, в своем исследовании модернистской живописи предложил формулировку, ставшую впоследствии влиятельной. Чтобы не превратиться исключительно в развлечение, модернистская живопись прошла процесс редукции, избавляясь от тех свойств, которые не были необходимыми для нее *как для живописи*. «Должно быть выставлено напоказ и явно выражено то, — пишет Гринберг, — что уникально и нередуцируемо не только в искусстве в целом, но и в отдельных областях искусства. Каждое направление искусства должно было определить с помощью свойственных только ему операций — свойственных только ему и исключительных для него воздействия... Стало быстро ясно, что уникальная и точная область компетенций в каждом направлении совпадала с уникальностью природы его посредника» [Greenberg, 1993, p. 86]. Редукционистская концепция модернистской живописи Гринберга, по словам Майкла Фрида, является задумкой, в которой особое качество (например, буквальность), набор норм (например, плоскостность и ограниченность плоскостности) или же проблемное ядро (например, как можно признавать буквальный характер холста) постепенно обнаруживают свое конститутивное значение для *сущности* живописи [Fried, 1998, p. 35–36].

Хотя Гринберг никогда не продолжал свою линию размышлений за пределы визуальных искусств, его предположения предвосхищают позицию Кокса относительно саунд-арта и его постепенного возникновения из музыки. Подобно рассуждениям Кокса о саунд-арте, повествование Гринберга является не чем иным, как последовательным раскрытием онтологии живописи¹⁸.

Принцип, по которому произведение искусства может обнаруживать свою онтологическую природу, хоть и много упоминался в истории эстетической теории, так и не получил подходящего названия. Я же придумал следующий термин: *онтоэстетика*. Гринберг, Кокс или

16 «Шум конституирует природу или сущность отношений, несопоставимых с выражением в ситуации, когда все воспринимается как выражение» [Cox, 2011, p. 154].

17 «Что касается моего убеждения в том, что шум необходимо сопряжен с выражением и, следовательно, с ним сопряжены все культурные формы, то оно не означает, что шум всегда легко идентифицируется или воспринимается. Я буду, следовательно, искать такие культурные формы, в которых шум неким образом фундирован, вторгаясь в текст или выраженное через этот шум, чтобы увидеть, что он может сказать нам об этом выраженном» [Cox, 2011, p. 154]. Хайндж приводит примеры многочисленных исследований музыки, фильмов, рассказов, фотографий и даже типографических объектов, в которых обыденный шум вычлняется из онтологического шума, являющегося основой для выражения. Работы, в которых раскрывается проблематика онтологического шума, удостоиваются высокой оценки: таковыми для Хайнджа являются фильмы Дэвида Линча, фотографии Томаса Раффа, *musique concrete* (движение авангардной музыки. — *Примеч. пер.*) и Мерзбоу, а также другие.

18 Гринберг быстро отказался от позиции, согласно которой значение живописи заключается в раскрытии ее онтологической сущности. Спустя пару лет после своих предыдущих утверждений, Гринберг пишет: «К настоящему моменту установлено, что, казалось бы, нередуцируемая сущность изобразительного искусства заключается во всего лишь двух конститутивных нормах: плоскостности и ее же делимитации; и что соблюдения только этих двух норм достаточно для создания объекта, который может быть воспринят как изображение. Таким образом, растянутое или склеенное полотно уже существует как изображение, хотя и не обязательно удачное» [Greenberg, 1993, p. 131–132]. Эстетический критерий Гринберга смещает внимание от работ, раскрывающих свои онтологические свойства, — ибо что может справиться с этим более успешно, чем стяннутое полотно? — к вопросу эстетической ценности. Онтологическая сущность произведения искусства отделена от их оценки в той мере, в какой решение о том, является ли нечто искусством или нет, отличается от принятия решения о том, хорошее ли это произведение искусства или плохое.

Хайндж — все они, определяя ли онтологические принципы живописи, онтологию звука как потока или колебаний материи, или же онтологию шума, защищают теоретическую позицию, согласно которой произведение искусства есть раскрытие его собственных онтологических условий. В этом смысле они все мыслят в русле онтоэстетики; произведения искусства проходят отбор, обсуждаются и оцениваются, если они раскрывают свои онтологические черты¹⁹.

Кокс обращается к таким работам, как *I am sitting in a room* Элвина Люсье и *Four rooms* Якоба Кьеркегора, которые исследуют феномен звучания комнаты и резонансные частоты физических пространств. Звучание комнаты имеет значение, поскольку, как правило, оно не воспринимается, но в то же время присутствует. Вынесение звучания комнаты на передний план рассмотрения в этих работах означает инверсию внимания от фигуры к фону (или от формы к звуку). В работе Люсье «совершается переход от личной, человеческой и домашней речи к чистому анонимному звуку». Гул Кьеркегора «раскрывает присутствие древнего фонового шума, из которого возникают человеческие звуки и в который они возвращаются» [Cox, 2009, p. 24–25]²⁰. Эти описания неличного, анонимного, фонового также характерны для делезовского виртуального. Схожим образом Хайндж фокусируется на конкретной музыке (*musique concrète*), заявляя, что ассамбляжи Пьера Шеффера сдерживают все попытки предоставить слушателю возможность испытать чувство гармонии и единства. Они раскрывают их произвольность, зависимость от посредника и, следовательно, выразительность (возможности и сопротивления) последнего.

Пленочная конкретная музыка (*musique concrète*) и ее первичный режим структуризации показывают нам... что вся музыка по необходимости связана и ограничена материалом, ассамбляжем реального мира, который дает ей существовать. Музыка, другими словами, всегда уже заранее обусловлена технологическим или телесным ассамбляжем, через который она проходит, и поэтому в самом своем выражении она несет этот ассамбляж [Heinze, 2013, p. 254].

Исключительный пример конкретной музыки раскрывает *саму природу музыки в целом* — как конденсацию виртуального, ассамбляж, который проявляет собственную шумовую контингентность.

Проблема онтоэстетики заключается в том, что она опирается на категориальную ошибку: в ней происходит неоправданное смешение *воплощения с экземплификацией*. *Экземплификация*, согласно Нельсону Гудмену, является формой референции, при которой объекты «символизируют путем отсылки к отдельным свойствам самого себя» [Goodman, Elgin, 1988, p. 19]. Известным примером, который приводит Гудмен, является образец портной ткани [Goodman, 1968, p. 52ff]. Образец ткани экземплифицирует целый рулон ткани. Образец не нуждается в том, чтобы полностью соответствовать тому, образцом чего он является, — например, форма обрезка ткани ничего не говорит нам о форме рулона, но он должен быть похожим на то, к чему он отсылает, в некоторых отношениях. Возможны различные степени экземплификации. Квадратный образец ткани, отрезанный от рулона по форме, которая отражает основной паттерн, экземплифицирует исходный паттерн лучше, чем длинный тонкий обрезок, демонстри-

19 Определяя теоретические подходы Кокса и Хайнджа как онтоэстетические, я не намереваюсь умалить значение важных различий в их подходах. Например, Кокс и Хайндж занимают противоположные позиции относительно таких категорий, как «музыка» и «саунд-арт». Кокс настаивает, что саунд-арт отличен от музыки, хотя и то, и другое онтологически берет свое начало из звука; музыка организует звук с целью исследования формальных отношений между звуками, в то время как саунд-арт исследует материальные свойства звука. Разумеется, следует также скептически относиться к любому подобному аргументу, в котором различие между музыкой и саунд-артом проводится в рамках эссенциалистской логики. Для более широкого контекста и перспектив подобной дифференциации см. [Kane, 2012]. Хайндж, напротив, противится любому различию между музыкой и саунд-артом, поскольку и то, и другое оказывается выражением шума. Работа со звуком, опирающаяся на шум, как, например, работы Мерцбоу, часто воспринималась как саунд-арт, но не как музыка. Если же, однако, онтологический шум проявляется во всех произведениях искусства, то количество онтического шума, присутствующего в произведении, не может быть критерием для маркирования или немаркирования произведения как музыкального. Справедливости ради отметим, что Хайндж развивает более утонченную онтологию музыки, чем та, которую я привожу здесь. Несмотря на эти различия, Кокс и Хайндж, оспаривая другие позиции, выбирают произведения искусства, которые всегда понимаются онтоэстетически; в каждом случае произведение обсуждается по той причине, что оно раскрывает свои онтологические свойства.

20 См. также [Cox, 2012], где переход от фонического (звука, образуемого с помощью голоса. — Примеч. пер.) к звуковому (*sonic*) в работе Люсье «Североамериканская капсула времени» [Lucier, 1967] выступает как еще один пример переноса внимания от фигуры к фону.

рующий лишь часть паттерна. Ни один из обрезков при этом не экзemplифицирует форму рулона, хотя оба обрезка имеют некоторую форму. *Воплощение*, напротив, означает, что некоторый объект *является* объектом определенного типа. Квадратный обрезок *является* образцом в той же мере, в какой им *является* длинный прямоугольный обрезок; оба *являются* вещами. Объекты *воплощают* свою онтологию. *Воплощение* не имеет градации по степеням — либо оно есть, либо его нет.

Онтология, будучи воплощенной, *не может* быть экзemplифицирована. Как замечал У.В.О. Куайн, онтология задается вопросом «Что есть?». Чтобы дать ответ на этот вопрос, Куайн исследует, каким образом различные языковые утверждения содержат в себе онтологические допущения. В своем знаменитом эссе «О том, что есть» Куайн утверждает, что онтологические допущения складывались в ходе выбора носителем языка связанных переменных или кванторов, как, например, «существует некоторый X » или $\exists X$ [Куайн, 2003, с. 7]. Как гласит известная фраза Куайна: «Быть — значит быть значением переменной» [Там же, с. 17]. Высказывание о том, что существует некоторый p и p является q , содержит в себе онтологическое допущение об объектах в мире, выбираемых по предикату p , иначе предложение лишено смысла. Использование связанных переменных показывает лишь онтологические допущения, принимаемые говорящим, а не то, истинны эти допущения или ложны. Согласно Куайну,

Мы рассматриваем связанные переменные в связи с онтологией не для того, чтобы знать, что есть, но для того, чтобы знать, что данное замечание или доктрина, наша или чья-то еще, *говорит*, что же есть... Вопрос же о том, что есть, — это другой вопрос [Там же, с. 20].

Для того чтобы осуществить выбор между конкурирующими онтологиями, нужно обратить внимание на следующий аспект. Решением вопроса о том, что есть, предложенным самим Куайном, является минимализм. Его скупая онтология включала в себя лишь объекты и множества²¹. Я не защищаю куайновскую онтологию как более подходящую, нежели онтологии Кокса или Хайнджа. Напротив, многие полагают, что онтология Куайна слишком ограниченная для принимаемых нами онтологических допущений — как минимум для воображаемых объектов²². Мой тезис попросту заключается в том, что он не совершает той же категориальной ошибки, что и представители онтоэстетики. В его теории, независимо от того, какую онтологию принимает говорящий и какой на самом деле оказывается действительность, онтология не имеет градации по степеням. Нет такого объекта, который лучше экзemplифицирует бытие-объектом, нежели любой другой объект. Отсюда девиз Куайна: «Быть — значит быть значением переменной». Любой x , который может выступать в качестве связанной переменной, квантифицируемой переменной, настолько же хорош, как и любой другой x .

Наверное, рассмотренные нами онтоэстетики возразили бы моей интерпретации Куайна. Они могут настаивать на том, что привилегия, которой он наделяет языковой анализ при определении онтологии, — это неотъемлемая часть *лингвистического поворота*, который они критикуют. В ответ я должен заметить, что это не идиосинкрязия аналитической философии. Я мог бы апеллировать к онтологиям из философских традиций, далеких от Куайна. Например, Бруно Латур в своей недавней работе *An Inquiry into Modes of Existence* [Latour, 2013] не совершает категориальной ошибки, свойственной онтоэстетикам. Латур описывает пятнадцать различных модусов существования, каждый из которых характеризуется собственными «условиями точности», «хиатусами» и «траекториями». Онтологию, которую он поддерживает, можно охарактеризовать как угодно, но только не как скупую. Тем не менее в каждом модусе разграничиваются воплощение и экзemplификация. Например, все воображаемые сущности обнаруживают тот же хиатус, траекторию и условия точности. Не существует таких воображаемых существ, которые были бы более или менее воображаемыми, чем другие воображаемые существа. Следует повторить, что моя позиция заключается не в том, что Куайн или Латур построили истинные онтологии, но в том, что ни один из них не допускает категориальной ошибки по смешению экзemplификации и воплощения. Ни один объект (в терминологии Куайна) или ни один модус существования (в терминологии Латура) не является более подходящим образцом

²¹ Куайн включал классы, поскольку они являлись минимальной базовой единицей для абстрактных объектов, рассматриваемых в математике и логике. За хорошим кратким изложением взглядов Куайна на онтологию рекомендуем обратиться к [Chateaubriand, 2003].

²² См.: [Kripke, 2013].

своей сущности, нежели другие объекты. Скорее, это и есть его онтология, объект *воплощает* онтологию, он ее *проживает*.

Сопоставляя *воплощение* и *экземплификацию*, отметим, что они функционируют по-разному. Экземплификация — это форма референции, воплощение — это состояние. Мы можем сформулировать эту разницу, сформулировав предложение, в котором различаются и противопоставляются экземплификация и воплощение.

(1) Некоторая рыба может восприниматься на вкус рыбнее другой, но ни одна рыба не является рыбнее другой²³.

Первая половина предложения содержит в себе предикат («рыбнее»), который относится к уровню экземплификации; вторая — содержит тот же предикат, который функционирует уже на онтологическом уровне. Удобство этой формулировки заключается в том, что она проясняет разницу между экземплификацией и воплощением. Следуя этой модели, мы можем сформулировать аналогичное утверждение о произведениях искусства. Поскольку Хайндж работает с двумя понятиями шума — одно из них работает как повседневное, как онтический дескриптивный предикат, а второе — как онтологическое условие — мы могли бы сказать:

(2) Произведение искусства может звучать (онтически) более шумно, чем другое, но ни одно произведение искусства не является (онтологически) в большей степени шумом по сравнению с другим (поскольку все вещи в онтологическом смысле являются шумом).

В случае Кокса мы можем составить следующее высказывание:

(3) Одно произведение саунд-арта может звучать более звучно, чем другое (в той мере, в которой оно привлекает больше внимания к своей «звучности»), но ни одно произведение саунд-арта не является в большей мере звучным, чем другое.

Предложение (3) заслуживает более тщательного рассмотрения. Что в терминах экземплификации может означать выражение «звучать звучно» или «привлекать внимание к звучности» произведения саунд-арта? Если я правильно понимаю аргумент Кокса, то привлечь внимание к звучности работы означает обратиться к таким характеристикам произведения, как плавность, текучесть, текстура и даже, наверное, его безличность. Как бы мы ни истолковывали предикаты, экземплификация, подобно любым другим актам символизации или референции, появляется только в том случае, когда экземплифицируемые предикаты уже встроены в систему значений [Goodman, 1968]²⁴. Не существует естественного подобия [значений], которое гарантировало или обосновывало бы акты референции, включающие в себя в том числе акт экземплификации. Скорее, нам необходимо знать, какие предикаты подразумевает «звучность», а какие, напротив, ей противопоставляются. Если саунд-арт, согласно Коксу, раскрывает материальные (или виртуальные, или онтологические) свойства звука, а музыка исследует его формальные свойства, тогда нам необходимо знать, как выделить и дифференцировать свойства, относящиеся к классу формальных, и свойства, принадлежащие классу материальных, внутри некоторой системы значений.

Это приводит к двум проблемам. Во-первых, если акты экземплификации ссылаются и опираются на предсуществующую систему значений, в которой уже упорядочены экземплифицируемые предикаты, тогда даже в случае возможности произведения искусства экземплифицировать свои онтологические свойства, ни один акт экземплификации не выходит «за пределы репрезентации и сигнификации». Он уже оказывался бы вписан в систему значений и репрезентации²⁵. Это серьезно подрывает доверие к онтоэстетике, которая была призвана

23 Онтоэстетика, однако, достаточно невыразительна (в оригинале автор использует “fishy”, за счет чего достигается игра слов. — Примеч. пер.).

24 Для более полного философского раскрытия роли предсуществующих символических систем см. «новую загадку индукции» в работе “Fact, Fiction and Forecast”. В этой «загадке» Гудмен определяет новый предикат «трепетный». Объект «может быть назван трепетным только в том случае, если он изучен к моменту времени *t* и зеленый, или же не столь изучен и голубой». Этот парадокс занят тем, что предикат «трепетный» оказывается логическим и понятным предикатом. Проблема заключается в том, что он не встраивается в наши символические системы, поскольку мы не связываем предикаты цвета с темпоральными условиями.

25 В работе «Способы создания миров» Гудмен утверждает, что искусство, являясь частью символических систем, может также переделывать и реорганизовывать эти системы. Когда это происходит, искусство вносит вклад в изменение мира, иначе говоря — в «способы мирозидания». При этом даже если некоторое произведение саунд-арта создавалось для переделывания этих символических систем, они лишь реорганизуются, но их никогда нельзя обойти.

вывести произведения искусства за пределы их культурных контекстов (утверждения о герменевтике, интерпретации, значениях, содержаниях, рецепциях и т.д.), связывая их с онтологическими предпосылками. Каждый раз, когда заявляется, что некоторое свойство произведения искусства отражает ту или иную онтологию, онтоэстетик обращался бы к культурным основаниям такого заявления.

Во-вторых, опуская различие между экземплификацией и воплощением, онтоэстетик вынужден проводить аналогию между онтическими свойствами произведения (или свойствами самого акта созерцания произведения) и онтологическими аспектами произведения. В случае Кокса и Хайнджа их приверженность метафизике Делеза, разграничивающей актуальное и виртуальное, заставляет их признать, что виртуальное никогда не может быть манифестировано как таковое. Все воспринимаемое — актуально и, следовательно, не может быть напрямую определено через виртуальное. Это порождает непреодолимое препятствие: как можно проявить виртуальное, если виртуальное не может быть проявлено? Принимая во внимание это постоянное ускользание, Кокс и Хайндж вынуждены остаться в лучшем случае со следующим положением дел. Когда произведение искусства (предположительно) раскрывает свои онтологические свойства, мы получаем намек на виртуальное, будто бы скрытое под завесой актуального. Для Кокса и Хайнджа этот намек реализуется посредством аналогии; переход от актуального к виртуальному осуществляется по аналогии с переходом внимания от фигуры к фону.

В предлагаемом Коксом анализе саунд-арта внимание слушателя переносится с переднего плана, перегруженного актуальными объектами и вещами, к виртуальному фону условий возможности. Описывая «Ветер» Франциско Лопеса, Кокс говорит, что он «привлекает наше внимание к *значимому* звуковому феномену, который при обычных обстоятельствах слух игнорирует или классифицирует как фоновый» [Cox, 2009, p. 25]. При фокусировании на воздухе — «том самом проводнике звука» — возникает инверсия фигуры и фона, и слушателя знакомят с условиями возможности звука. Когда Кокс описывает отношение воздуха к звуку, он одновременно *изображает его по аналогии* с отношением виртуального к актуальному. Зачастую аналогия оказывается настолько близкой, что непреодолимая граница между актуальным и виртуальным оказывается некорректно «снята», и происходит отождествление. Читатель не может сказать, что описывается в данный момент: виртуальное или актуальное. «Ветер — это чистое становление, чистый поток. Он вневременной, но вместе с тем никогда не тот же самый и не более чем игра различных сил...» [Там же]. Что именно описывается здесь: воздух или виртуальное? Оба варианта кажутся адекватными. Затем Кокс отступает от некорректного отождествления воздуха и виртуального, осознавая, что виртуальное как таковое никогда не может быть манифестировано. Он пишет: «Мы слышим не только эмпирический — фоновый — шум, но *приближаемся к тому*, чтобы “схватить” неслышимые условия возможности, разнообразные силы, из которых вырастают звук и слух» [Там же]. Актуальное (эмпирический шум, фоновый шум, звук, слух) как произведение разнообразных сил или конденсации виртуального никогда не может *быть* виртуальным, оно может лишь «приближаться» к нему. В такие моменты Кокс, кажется, осознает проводимую им аналогию. Но затем он вновь переходит черту, заявляя, что «“Ветер” Лопеса предлагает деактуализацию или виртуализацию аудио-материала» [Там же]. В таких случаях он нарушает правила, диктуемые принятыми им метафизическими допущениями — стирая разницу между актуальным и виртуальным и порождая категориальную ошибку, характерную для онтоэстетики.

Хайндж также проводит аналогию, описывая переход от актуального к виртуальному в терминах перехода внимания от фигуры к фону. Делая шум онтологическим, он признает, что шум не может быть услышан как таковой в онтическом шуме. Поскольку все произведения искусства манифестируют онтологический шум, присутствие онтического может, в сущности, отвлечь внимание слушателя от онтологического. На протяжении первой половины своей работы Хайндж анализирует многочисленные примеры ситуаций, в которых онтический шум ошибочно принимается за онтологический, что приводит к катастрофическим результатам²⁶.

²⁶ Проект Хайнджа заключается в том, чтобы разделить онтическое и онтологическое, дабы продемонстрировать причины, по которым так сложно обратиться непосредственно к онтологическому шуму. «Именно потому что обыденные определения шума преимущественно отсылают к шуму как к звуковому или аудиальному понятию [то есть онтическому шуму], этот тип шума подвержен колоссальному сверхкодированию

Основной пример Хайндж берет из «Тошноты» Сартра [*Sartre, 2007*]. Рокантен, главный герой романа, глубоко переживает контингентность мира в своих знаменитых приступах тошноты. Опираясь на этимологическую связь между *тошнотой* [nausea] и *шумом* [noise], Хайндж утверждает, что Рокантен в моменты обострений переживает онтологический шум мира. Реакция Рокантена при столкновении с этими сильными по воздействию тошнотворными обстоятельствами — признание силы воображаемого, эстетики объекта, который остается (для Сартра и, следовательно, Рокантена) безупречным и изолированным от остальных сущностей. Для Хайнджа обещание Рокантена побороть тошноту через писательство — неудачно и является тщетной фантазией.

Насколько Рокантен может заявлять о том, что он стал его тошнотой, настолько он в конечном итоге не обращает на нее внимания, не слышит ее должным образом, как это происходит с шумом на протяжении всего произведения. Он не может полностью принять все следствия его тошноты и выбирает вместо этого писательство — что, наверное, неудивительно [*Heinge, 2013, p. 79*].

Рокантен — это пример неаутентичного субъекта, плохого слушателя, живущего иллюзией возможности сбежать от глубокой случайности мира (и тем самым от онтологического шума). В своем решении Рокантен ошибочно подменяет онтологический шум онтическим и подвергает последний акту редукции шума. На протяжении текста *Noise matters* задачей Хайнджа остается вынесение на передний план онтологического шума, а не онтического (и в разных вариациях этического, эстетического, к которым последний может быть сведен).

Обратиться к шуму означает признать конечность содержания выразительности... поскольку шум «оттягивает» содержания жизни и выражения обратно к той плоскости, из которой они разворачиваются, и тем самым приводит нас к бездне, поглощающей все формы [*Ibid., p. 80*].

Перенос внимания от фигуры к фону аналогичен переходу от актуального к виртуальному, от онтического шума к онтологическому. Удержать это переключение внимания так же сложно, как и придерживаться непреклонной метафизической истины об онтологическом шуме, не испытывая при этом отвращения к неподлинности.

Причина, по которой мы должны обратить внимание на шум, независимо от того, как сложно его распознать, — в том, что... шум не является внешним по отношению к бытию, чем-то, от чего можно очиститься, но есть условие возможности любой материи в экспрессивном состоянии [*Ibid., p. 123*].

Ни Кокс, ни Хайндж не обращаются к виртуальному каким-либо другим способом, кроме аналогии, поскольку метафизика виртуального и актуального автоматически делает виртуальное непредставимым²⁷. Мое возражение Коксу и Хайнджу состоит не в том, что виртуальное не может быть представлено как таковое, но в том, что, используя *анalogии*, они подрывают тот факт, что их онтологии, якобы свободные от культурных контекстов, заранее предполагают культурные основания.

Чтобы прояснить последний тезис, мне необходимо обсудить понятие аудиальной культуры. В то время как разговор о «культуре» самой по себе, гомогенном образовании, оказывается затруднительным, мы можем избежать проблемы свехобобщения, выявляя понятие аудиальной культуры в терминах сходств, разделяемых неким сообществом слушателей. Это значит, что мы можем описать способы, которыми некоторые звуки могут быть услышаны как похожие (или непохожие) в разных отношениях на другие звуки. Уитни Дейвис в работе *General Theory of Visual Culture* заявляет, что не все релевантное для визуальной культуры задается в терминах одного лишь зрения [*Davis, 2011*]. Внутри определенной визуальной культуры практики смотрения и практики создания артефактов зачастую трактуются как аналогичные невизуальным практикам. Здание может напоминать другие визуальные артефакты или отдельные попадающие в поле зрения визуальные характеристики (это здание *выглядит* серым и высоким)

[overcoding], происходящему из долго существующих и принимаемых с твердой уверенностью убеждений, так что эти убеждения пропитаны кажущейся неоспоримой правотой или даже естественностью. Иными словами, онтологический шум в самом деле невероятно сложно расслышать» (цит. по [*Hainge, Noise, Matters, p. 170*]).

27 Хайндж совершенно прозрачен в этом отношении. «Я всегда знал, что шум будет некоторым образом оставаться за пределами досягаемости, что мы будем способны лишь двигаться по направлению к нему» [*Ibid., p. 273*].

не только морфологически — аналогичное применимо и в отношении не-визуальных аспектов (это здание *выглядит* по-королевски, дорогим и т.д.). Помимо морфологического подобия может быть и аналогическое подобие. То же применимо и к аудиальной культуре: слушатели не только *слышат* в звуке морфологические сходства с другими звуками, они *слышат* также и сходства звуков с другими практиками и предикатами/функциями в их культуре.

Смысл в том, что все эти сходства формируются в контексте аудиальной культуры (и рекурсивно конституируют ее). Они связаны вместе в некую ткань или сеть практик, в которых участвуют сообщества слушателей, когда слышат некоторые черты акустического мира, делятся ими в процессе коммуникации, а затем передают их в процессе обучения. Применение аудиальных техник является центральным пунктом для аудиальной культуры, поскольку оно подпитывает и поддерживает способы слышания, как в когнитивном аспекте, так и в телесном. *Услышать* в звуках подобие (и морфологическое, и аналогическое) — означает быть вовлеченным в аудиальную культуру через освоение аудиальных техник. Конечно, нельзя предположить, что внутри аудиальной культуры все слушатели будут слышать одни и те же подобия; напротив, они могут обсуждать возникающие различия. Сама возможность разделять практики и техники и является условием для возникновения подобных обсуждений. Без аудиальной культуры и аудиальных техник, которые в ней применяются, большая часть области исследований звука становится бессмысленной; она попросту затуманивается. Множество недавних исследований звука посвящены попыткам проследить культурные, исторические и институциональные истоки различных форм слушания. Они показывают, каким образом подобия, морфологические и аналогические, институционализируются, развиваются, поддерживаются и передаются.

Нет чисто логической причины [считать], что переключение внимания от фигуры к фону «подобно» движению от актуального к виртуальному. Если эта аналогия имеет смысл, то не столько как отображение метафизической или онтологической истины, сколько в связи с разделяемыми культурными практиками и концептуальными схемами. Аналогия сводит воедино эти две области. Попытка выйти за пределы «сигнификации и репрезентации» проседает на том факте, что механизм этого движения — аналогия — всецело зависит от культурных паттернов установления сходств и практик, порождающих и развивающих способность расслышать такие сходства. Даже если онтоэстетики отвергают подобные культурные практики, само отрицание предполагает их наличие.

Если подобное определение аудиальной культуры правомерно, то как же нам следует отвечать тем представителям саунд-стадиз, что следуют «онтологическому повороту» и критикуют аудиальную культуру с целью выйти за пределы «сигнификации и репрезентации»? Возможно, мы можем перечитать такие онтологические позиции как закомуфлированное упражнение в «онтографии». Майкл Линч, отвечая на онтологический поворот в исследованиях науки и техники, вводит этот термин для обозначения описаний онтологических допущений конкретных субъектов или сообществ, в противоположность назначению онтологии, предлагающей метафизическое описание того, каким образом мир существует и каковы условия определения истинности языковых отсылок и значений [Lynch, 2013]. «Онтография» была бы тогда локальной формой онтологии, такой ее разновидностью, которая адаптирована для поддержания сходств (морфологических и аналогических), *услышанных* в аудиальной культуре. Переописать проекты Кокса, Хайнджа и Гудмана как связанные с «онтографическим» поворотом в саунд-стадиз — означает оспорить критическую силу онтологического поворота. Это означает в меньшей степени фокусироваться на последствиях конкуренции их онтологий, чем на причинах, которые побуждают их принимать те или иные допущения²⁸. Это шаг назад, но в то же время необходимый. Аргументы, предлагаемые сторонниками «онтологического поворота» в саунд-стадиз, пренебрегают ролью, которую аудиальные культуры играют в формировании аффективных реакций на звук и в производстве «онтологических» утверждений о звуке. Но пренебрежение — это еще не все. В конечном счете «саунд-стадиз» в обход «аудиальной культуры» оказываются спорными, поскольку они игнорируют конститутивную роль, которую аудиальная культура играет в определении исследуемого нами объекта.

²⁸ В качестве одной из таких причин я выделяю утомленность так называемым лингвистическим поворотом. Утомленность при этом не является аргументом.

Источники

- Делез Ж. (1998) *Различие и повторение*. СПб.: Петрополис.
- Гудмен Н. (2001) *Способы создания миров*. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис.
- Куайн У.В.О. (2003) *С точки зрения логики. 9 логико-философских очерков*. Томск: Изд-во Томского ун-та.
- Сартр Ж.-П. (2007) *Тошнота*. СПб.: Азбука.
- Bull Michael (ed.). (2013) *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies: 4 vols*. N. Y.: Routledge.
- Bull M., Back L. (2003) *Auditory Culture Reader*. Oxford, UK: Berg.
- Chateaubriand O. (2003) *Quine and Ontology // Principia*. Vol. 7. No. 1–2. P. 41–74.
- Cox Ch. (2009) *Sound Art and the Sonic Unconscious // Organised Sound*. Vol. 14. No. 1. P. 19–26.
- Cox Ch. (2011) *Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism // Journal of Visual Culture*. Vol. 10. No. 2. P. 145–161.
- Cox Ch. (2012) *The Alien Voice: Alvin Lucier's North American Time Capsule 1967 // Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts / H. Higgins, D. Kahn (eds)*. Berkeley, CA: University of California Press. P. 170–186.
- Erlmann V. (2004) *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, N. Y.: Berg.
- Davis W. (2011) *A General Theory of Visual Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Deleuze G. (1988) *Spinoza: Practical Philosophy / R. Hurley (transl.)*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- Deleuze G. (1990) *Expressionism in Philosophy: Spinoza / M. Joughin (transl.)*. New York, NY: Zone Books.
- Fried M. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Goodman N. (1965) *Fact, Fiction, and Forecast*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N. (1968) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N., Elgin C.Z. (1988) *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis, IN: Hackett.
- Goodman S. (2009) *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Greenberg C. (1993) *Modernism with a Vengeance 1957–1969. Vol. 4. The Collected Essays and Criticism / J. O'Brian (ed.)*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Hainge G. (2013) *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Hilmes M. (2005) *Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? // American Quarterly*. Vol. 57. No. 1. P. 249–259.
- Kafka F. (1971) *The Complete Stories / N.N. Glatzer (ed.)*. New York, NY: Schocken Books.
- Kane B. (2012) *Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory // Nonsite*. Iss. 8. Режим доступа: <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory> (дата обращения: 20.09.2018).
- Kane B. (2014) *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kierkegaard J. (2006) *Four Rooms. L.: Touch Tones Music*.
- Kittler F.A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter / G. Winthrop-Young, M. Wutz (transl.)*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kripke S.A. (2013) *Reference and Existence: The John Locke Lectures*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kromhout M. (2014) *'Sound Studies: A Discipline?': Sound Signatures Winter School, Amsterdam, January 2014*. Режим доступа: <http://soundstudiesblog.com/2014/08/11/sound-studies-a-discipline-afterthoughtson-the-sound-signatures-winter-school-amsterdam-january-2014> (дата обращения: 12.01.2018).
- Latour B. (2013) *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns / C. Porter (transl.)*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Leys R. (2011) *The Turn to Affect: A Critique // Critical Inquiry*. Vol. 37. No. 3. P. 434–472.
- Lucier A. (1968) *North American Time Capsule // On Extended Voices: New Pieces for Chorus and for Synthesizers and Vocoder*. New York, NY: Odyssey, LP.
- Lucier A. (1981) *I am Sitting in a Room*. New York, NY: Lovely Music, LCD 1013.
- Lynch M. (2013) *Ontography: Investigating the Production of Things, Deflating Ontology // Social Studies of Science*. Vol. 43. No. 3. P. 444–462.
- Massumi B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Pinch T., Bijsterveld K. (2012) *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York, NY: Oxford University Press.
- Sterne J. (2003) *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sterne J. (2012) *The Sound Studies Reader*. New York, NY: Routledge.
- Thomasson Amie L. (1999) *Fiction and Metaphysics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

BRIAN KANE

SOUND STUDIES WITHOUT AUDITORY CULTURE: A CRITIQUE OF THE ONTOLOGICAL TURN (TRANSLATION)

Brian Kane, PhD in Music, Department of Music, Yale University, New Haven, CT, USA; 469 College St, New Haven, CT 06511-6609, 203-432-6730.

E-mail: brian.kane@yale.edu

Abstract

“Sound studies” and “auditory culture” are terms often used synonymously to designate a broad, heterogeneous, interdisciplinary field of inquiry. Yet a potential disjunction between these terms remains. Some scholars within sound studies, by turning to the ontology of sound and to the material-affective processes that lie ‘beneath representation and signification’, reject auditory cultural studies. In this essay, I consider the “ontological turn” in sound studies in the work of three authors (Steve Goodman, Christoph Cox, and Greg Hainge) and offer a few arguments against it. First, I describe the Deleuzian metaphysical framework shared by all three authors, before addressing their particular arguments. Then, I consider Goodman’s vibrational ontology. While Goodman claims to overcome dualism, I argue that his theory is more rigidly dualist – and poorer at explaining the relation of cognition to affect – than the cultural and representational accounts he rejects. Next, Cox and Hainge slip culturally grounded analogies into their supposedly culture-free analyses of artworks. Finally, I reflect on the notion of an “auditory culture,” and suggest the “ontological turn” in sound studies is actually a form of “ontography” – a description of the ontological commitments and beliefs of particular subjects or communities – one that neglects the constitutive role of auditory culture at its peril.

Key words: Sound studies; auditory culture; Steve Goodman; Christoph Cox; Greg Hainge; ontology; aesthetics; Deleuze; metaphysics; virtual; ontography; embodiment; exemplification; affect

References

- Bull M. (ed.) (2013) *Sound Studies: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 vols. New York, NY: Routledge.
- Bull M., Back L. (2003) *Auditory Culture Reader*. Oxford, UK: Berg.
- Chateaubriand O. (2003) Quine and Ontology. *Principia*, vol. 7, no 1–2, pp. 41–74.
- Cox Ch. (2009) Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, vol. 14, no 1, pp. 19–26.
- Cox Ch. (2011) Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism. *Journal of Visual Culture*, vol. 10, no 2, pp. 145–161.
- Cox Ch. (2012) The Alien Voice: Alvin Lucier’s North American Time Capsule 1967. Mainframe Experimentalism: Early Computing and the Foundations of the Digital Arts / H. Higgins, D. Kahn (eds). Berkeley, CA: University of California Press, pp. 170–186.
- Erlmann V. (2004) *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, New York: Berg.
- Davis W. (2011) *A General Theory of Visual Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Deleuze G. (1968) *Difference and Repetition* / P. Patton (transl.). New York, NY: Columbia University Press.
- Deleuze G. (1988) *Spinoza: Practical Philosophy* / R. Hurley (transl.). San Francisco, CA: City Lights Books.
- Deleuze G. (1990) *Expressionism in Philosophy: Spinoza* / M. Joughin (transl.). New York, NY: Zone Books.
- Fried M. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Goodman N. (1965) *Fact, Fiction, and Forecast*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N. (1968) *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.
- Goodman N. (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IN: Hackett.
- Goodman N., Elgin C.Z. (1988) *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis, IN: Hackett.

- Goodman S. (2009) *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Greenberg C. (1993) *Modernism with a Vengeance 1957–1969*, vol. 4, the *Collected Essays and Criticism* / J. O'Brian (ed.). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Hainge G. (2013) *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Hilmes M. (2005) Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter? *American Quarterly*, vol. 57, no 1, pp. 249–259.
- Kafka F. (1971) *The Complete Stories*. Edited by Nahum N. Glatzer. New York, NY: Schocken Books.
- Kane B. (2013) Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory. *Nonsite*, iss. 8. Available at: <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory> (accessed 20.08.2018).
- Kane B. (2014) *Sound Unseen: Acousmatic Sound in Theory and Practice*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kierkegaard J. (2006) *Four Rooms*. London: Touch Tones Music.
- Kittler F.A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter* / G. Winthrop-Young, M. Wutz (transl.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kripke S.A. (2013) *Reference and Existence: The John Locke Lectures*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kromhout M. (2014) 'Sound Studies: A Discipline?': *Sound Signatures Winter School, Amsterdam, January 2014*. Available at: <http://soundstudiesblog.com/2014/08/11/sound-studies-a-discipline-after-thoughtson-the-sound-signatures-winter-school-amsterdam-january-2014> (accessed 20.08.2018).
- Latour B. (2013) *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns* / C. Porter (transl.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Leys R. (2011) The Turn to Affect: A Critique. *Critical Inquiry*, vol. 37, no 3, pp. 434–472.
- Lucier A. (1968) *North American Time Capsule. On Extended Voices: New Pieces for Chorus and for Synthesizers and Vocoder*. New York, NY: Odyssey, LP.
- Lucier A. (1981) *I am Sitting in a Room*. New York, NY: Lovely Music, LCD 1013.
- Lynch M. (2013) Ontography: Investigating the Production of Things, Deflating Ontology. *Social Studies of Science*, vol. 43, no 3, pp. 444–462.
- Massumi B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Pinch T., Bijsterveld K. (2012) *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York, NY: Oxford University Press.
- Quine W.V.O. (1961) *From a Logical Point of View: Nine Logico-Philosophical Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sartre J.-P. (1964) *Nausea*. New York, NY: New Directions.
- Sterne J. (2003) *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sterne J. (2012) *The Sound Studies Reader*. New York, NY: Routledge.
- Thomasson A.L. (1999) *Fiction and Metaphysics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.